SOBRE ALGUNOS TEMAS EN BAUDELAIRE

WALTER BENJAMIN

Ediciones elaleph.com

Editado por
el**aleph**.com

I

Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades. A tales lectores se dirige el poema inicial de las *Fleurs du mal*. Con la fuerza de voluntad de éstos, así como con su capacidad de concentración, no se va lejos; tales lectores prefieren los placeres sensibles y están entregados al *spleen*, que anula el interés y la receptividad. Causa sorpresa encontrar un lírico que se dirija a semejante público, el más ingrato. En seguida se presenta una explicación: Baudelaire deseaba ser comprendido, dedica su libro a quienes se le asemejan. La poesía dedicada al lector termina apostrofando a éste: «*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*» Pero la relación resulta más fecunda en consecuencias si se la invierte y se dice: Baudelaire ha escrito un libro

que tenía de entrada escasas perspectivas de éxito inmediato. Confiaba en un lector del tipo del descrito en el poema inicial. Y se ha comprobado que su mirada era de gran alcance. El lector al cual se dirigía le sería proporcionado por la época siguiente. Que tal sea la situación, que, en otros términos, las condiciones para la recepción de poesías líricas se hayan tornado menos propicias, es cosa probada al menos por tres hechos.

En primer término, el lírico no es considerado más como el poeta en sí. No es ya más «el vate», como aún lo era Lamartine; ahora ha entrado en un género. (Verlaine hace que esta especialización se vuelva tangible; Rimbaud es ya un esotérico que, *ex offcio*, mantiene al público lejos de su propia obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire la poesía lírica no ha registrado ningún éxito de masas. (La lírica de Hugo tuvo aún, al aparecer, una vasta resonancia. En Alemania el *Buch der Lieder* marca la línea limítrofe.) De ello puede deducirse un tercer elemento: el público se ha vuelto más frío incluso hacia aquella poesía lírica del pasado que le era conocida. El lapso en cuestión puede datarse en la segunda mitad del siglo XIX. En el mismo lapso la fama de las *Fleurs du mal* se ha extendido sin inte-

rrupción. El libro que había confiado en los lectores más extraños y que al principio había encontrado bien pocos de ellos se ha convertido en el curso de decenios en un clásico, incluso en uno de los más editados.

Puesto que las condiciones de recepción para la poesía lírica se han vuelto más pobres puede deducirse que la poesía lírica conserva sólo en forma excepcional el contacto con los lectores. Y ello podría deberse a que la experiencia de los lectores se ha transformado en su estructura. Esta conjetura será quizás aprobada, pero nos veremos en dificultades para definir dicha transformación. En este campo deberemos interrogar a la filosofía. Y en la filosofía hallaremos un hecho sintomático. Desde fines del siglo pasado, la filosofía ha realizado una serie de intentos para adueñarse de la «verdadera» experiencia, en contraste con la que se sedimenta en la existencia controlada y desnaturalizada de las masas civilizadas. Se acostumbra a encuadrar estas tentativas bajo el concepto de filosofía de la vida. Naturalmente, esos intentos no parten de la existencia del hombre en sociedad, sino de la poesía, también de la naturaleza y, con preferencia, de la época mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las

primeras en este orden. La serie concluye con Klages y con Jung, quien se ha entregado al fascismo. Como un monumento eminente, se destaca entre esta literatura la obra temprana de Bergson *Matière et mémoire*. Este libro conserva más que cualquier otro su relación con la investigación precisa. Está orientado por la biología. Su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria. Pero Bergson no se propone en modo alguno la especificación histórica de la mEmoria. Incluso rechaza toda determinación histórica de la experiencia. De tal suerte evita, sobre todo y esencialmente, tener que aproximarse a la experiencia de la cual ha surgido su misma filosofía o contra la cual, más bien, surgió su filosofía. Es la experiencia hostil, enceguecedora de la época de la gran industria. El ojo que se cierra ante esta experiencia afronta una experiencia de tipo complementario, como su imitación, por así decirlo,

espontánea. La filosofía de Bergson es una tentativa de especificar y fijar esa imitación. Por lo tanto la filosofía de Bergson reconduce indirectamente a la experiencia que afronta Baudelaire en forma directa en la figura de su «lector».

II

Matiére et mémoire define el carácter de la experiencia de la *durée* en forma tal que el lector debe decirse: sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante. Y ha sido en efecto un poeta quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust, *Á la recherche du temps perdu*, como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales actuales, la experiencia tal como la entiende Bergson. Pues sobre su génesis espontánea resultará siempre más difícil contar. Proust, por lo demás, no se sustrae en su obra a la discusión de este problema. Introduce de tal suerte un elemento nuevo, que contiene una crítica inmanente a Bergson. Este no deja de subrayar el antagonismo

entre la *vita activa* y la particular *vita contemplativa* revelada por la memoria. Sin embargo, para Bergson parece que el hecho de encarar la actualización intuitiva del flujo vital sea asunto de libre elección. La convicción diferente de Proust se preanuncia ya en la terminología. La *mémoire pure* de la teoría bergsoniana se convierte en él en *mémoire involontaire*. Desde el comienzo Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se halla a disposición del intelecto. Esta relación resulta esclarecida en las primeras páginas de la gran obra. En la reflexión en la que dicho término es introducido, Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Combray, en la que no obstante había pasado una parte de su infancia. Antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a los antiguos tiempos, Proust se había limitado a lo que le proporcionaba una memoria dispuesta a responder al llamado de la atención. Esa es la *mémoire volontaire*, el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de éste. «Lo mismo vale para nuestro pasado. Vanamente intentamos reevocarlo; to-

dos los esfuerzos de nuestro intelecto son inútiles.» Por lo cual Proust no vacila en afirmar como conclusión que el pasado se halla «fuera de su poder y de su alcance, en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros), que ignoremos cuál pueda ser. Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás, depende únicamente del azar».

Para Proust depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depender del azar en tal cuestión no resulta en modo alguno natural. Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediablemente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia. El periódico es uno de tantos signos de esta disminución. Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como partes de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto, y lo alcanza. Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar

sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta
entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho defecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico. (Karl Kraus ha demostrado infatigablemente cómo y hasta qué punto el estilo lingüístico de los periódicos paraliza la imaginación de los lectores.) La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia depende asimismo del hecho de que la información no entra en la «tradición». Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector tiene ya fácilmente algo «de sí para contar» al prójimo. Existe una especie de competencia histórica entre las diversas formas de comunicación. En la sustitución del antiguo relato por la información y la información por la «sensación» se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan, a su turno, de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación. La narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del

narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla.

La obra en ocho tomos de Proust da una idea de las operaciones necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador. Proust ha afrontado la empresa con grandiosa coherencia. De tal suerte se ha empeñado desde el comienzo en referir la propia infancia. Y ha medido toda la dificultad, como se advierte en el hecho de presentar como obra del azar su solución, que es sólo posible. En el curso de estas reflexiones forja la expresión *mémoire involontaire*, la cual conserva las huellas de la situación en la que fue creada. Ella corresponde al repertorio de la persona privada aislada en todos los sentidos. Donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo. Los cultos, con sus ceremonias, con sus fiestas (de los cuales quizá no se habla jamás en la obra de Proust), cumplían continuadamente la fusión entre estos dos materiales de la memoria. Provocaban el recuerdo en épocas determinadas y permanecían como ocasión y motivo de tal fusión durante toda la vida. Recuerdo volun-

tario e involuntario pierden así su exclusividad recíproca.

III

En búsqueda de una definición más concreta de lo que en la *mémoire de l'intelligence* de Proust aparece como subproducto de la teoría bergsoniana es oportuno remontarse a Freud. En 1921 aparece el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de *mémoire involontaire*) y la conciencia. Tal correlación es presentada como una hipótesis. Las reflexiones siguientes, que se refieren a ella, no pretenden demostrarla. Se limitan a experimentar la fecundidad de dicha hipótesis sobre nexos muy remotos respecto a aquellos que Freud tenía presentes en el momento de formularla. Y es más que probable que algunos de sus discípulos hayan litigado a partir de nexos de tal género. Las reflexiones mediante las

cuales Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven en parte justamente sobre la línea de la distinción proustiana entre reminiscencia involuntaria y recuerdo voluntario. «La función de la memoria -escribe Reik- consiste en proteger las impresiones. El recuerdo tiende a disolverlas. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo.» La proposición fundamental de Freud, que es la base de estos desarrollos, se encuentra formulada en la hipótesis de que «la conciencia surja en el lugar de la impronta mnemónica». En el ensayo de Freud los conceptos de recuerdo y memoria no presentan ninguna diferencia fundamental de significación en lo que se refiere a nuestro problema. La conciencia «se distinguiría entonces por el hecho de que el proceso de la estimulación no deja en ella, como en todos los otros sistemas psíquicos, una modificación perdurable de sus elementos, sino que más bien se evapora, por así decirlo, en el fenómeno de la Toma de conciencia». La fórmula fundamental de esta hipótesis es la de que «toma de conciencia y persistencia de rastros mnemónicos son recíprocamente incompatibles en el mismo sistema». Residuos mnemónicos se presentan en cambio «frecuentemente con la máxima fuerza y tenacidad

cuando el proceso que los ha dejado no llegó nunca a la conciencia». Traducido a la terminología proustiana: sólo puede llegar a ser parte integrante de la *mémoire involontaire* aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido una «experiencia vivida».[1] Atesorar «improntas perdurables como fundamento de la memoria» de procesos estimulantes es algo que se halla reservado, según Freud, a «otros sistemas», que es menester considerar como diferentes de la conciencia. Según Freud, la conciencia como tal no acogería trazos *mnemónicos*. En cambio la conciencia tendría una función distinta y de importancia: la de servir de protección contra los estímulos. «Para el organismo viviente la defensa contra los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de éstos; el organismo se halla dotado de una cantidad propia de energía y debe tender sobre todo a proteger las

[1] El autor utiliza las palabras *Erfahrung* y *Erlebniss*. Ambas significan en alemán lo mismo: experiencia. En este texto están usadas *Erfahrung* como la experiencia tenida en bruto, por así decirlo, sin intervención de la conciencia, que hemos traducido por *experiencia*, y *Erlebniss* como los acontecimientos a cuyo desarrollo ha atendido la conciencia, que hemos traducido por «*experiencia vivida*». Las diferencias entre ambos términos son, sin embargo, según se desprende del texto, más sutiles y complejas. (*N. del T*)

formas particulares de energía que la constituyen respecto al influjo nivelador, y por lo tanto destructivo, de las energías demasiado grandes que obran en el exterior.» La amenaza proveniente de esas energías es la amenaza de shocks. Cuanto más normal y corriente resulta el registro de *shocks* por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de éstos. La teoría psicoanalítica trata de explicar la naturaleza de los *shocks* traumáticos «por la rotura de la protección contra los estímulos». El significado del miedo es, según esta teoría, la «ausencia de predisposición a la angustia».

La investigación de Freud partía de un sueño típico en las neurosis traumáticas. Tal sueño reproduce la catástrofe por la que el sujeto ha sido golpeado. Según Freud, los sueños de este tipo procuran «realizar a posteriori el control del estímulo desarrollando la angustia cuya omisión ha sido la causa de la neurosis traumática». En algo semejante parece pensar Valéry, y la coincidencia merece ser señalada porque Valéry es uno de aquellos que se han interesado por el modo particular de funcionamiento de los mecanismos psíquicos en las condiciones actuales de vida. (Valéry ha sabido conciliar este interés con su producción poética, que ha per-

manecido puramente lírica, con lo que se ha colocado como el único autor que remita directamente a Baudelaire.) «Las impresiones o sensaciones del hombre -escribe Valéry-, consideradas en sí mismas, entran en la categoría de las sorpresas, son testimonio de una insuficiencia del hombre... El recuerdo... es un fenómeno elemental y tiende a darnos el tiempo para organizar» la recepción del estímulo, «tiempo que en un principio nos ha faltado». La recepción de los *shocks* es facilitada por un refuerzo en el control de los estímulos, para lo cual pueden ser llamados, en caso de necesidad, tanto el sueño como el recuerdo. Pero normalmente este *training* -según la hipótesis de Freud- corresponde a la conciencia despierta, que tiene su sede en un estrato de la corteza cerebral, «hasta tal punto quemado por la acción de los estímulos» como para ofrecer las mejores condiciones para su recepción. El hecho de que el *shock* sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de «experiencia vivida» en sentido estricto. Y esterilizaría dicho acontecimiento (al incorporarlo directamente al inventario del recuerdo consciente) para la experiencia poética.

Afrontamos el problema de la forma en que la poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en la regla. De una poesía de este tipo debería esperarse un alto grado de conciencia; además debería sugerir la idea de un plan en marcha en su composición. Ello se adapta perfectamente a la poesía de Baudelaire y la vinculada, entre sus predecesores, con Poe, y, entre sus sucesores, de Valéry. Las consideraciones hechas por Proust y por Valéry a propósito de Baudelaire se complementan entre sí en forma providencial. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire, aun superado, en cuanto a su alcance, por algunas reflexiones de su novela. Valéry ha trazado, en *Situation de Baudelaire*, la introducción clásica de las *Fleurs du mal*. Escribe: «El problema de Baudelaire podía ser por lo tanto planteado en los siguientes términos: llegar a ser un gran poeta, pero no ser Lamartine ni Hugo ni Musset. No digo que tal propósito fuera en él consciente; pero debía estar necesariamente en Baudelaire y, sobre todo, era esencialmente Baudelaire. Era su razón de estado.» Resulta más bien extraño hablar de razón de estado a propósito de un poeta. E implica algo sintomático: la emancipación respecto a las «experiencias vivi-

das». La producción poética de Baudelaire está ordenada en función de una tarea. Baudelaire ha entrevisto espacios vacíos en los que ha insertado sus poesías. Su obra no sólo se deja definir históricamente, como toda otra, sino que ha sido concebida y forjada de esa manera.

IV

Cuanto mayor es la parte del *shock* en las impresiones aisladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y, por consiguiente, cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de «experiencia vivida». La función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse en definitiva como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. Ésta convertiría al acontecimiento en una «experiencia vivida». En caso de funcionamiento fallido de la reflexión, se produciría el espanto,

agradable o (más comúnmente) desagradable, que -según Freud- sanciona el fracaso de la defensa contra los *shocks*. Este elemento ha sido fijado por Baudelaire en una imagen cruda. Habla de un duelo en el cual el artista, antes de sucumbir grita de espanto. Tal duelo es el proceso mismo de la creación. Por lo tanto Baudelaire ha colocado la experiencia del *shock* en el centro de su tarea artística. Este testimonio directo es de la mayor importancia y se ve confirmado por las declaraciones de muchos de sus contemporáneos. A merced del espanto, Baudelaire no deja a su vez de provocarlo. Vallés narra sus extravagantes juegos mímicos; Pontmartin observa en un retrato de Nargeot la expresión embargada de Baudelaire; Claudel se extiende sobre el acento cortante del que se servía en la conversación; Gautier habla de la forma en que Baudelaire amaba escandir sus declamaciones; Nadar describe su forma abrupta de andar.

La psiquiatría conoce tipos traumatófilos. Baudelaire se ha hecho cargo de la tarea de detener los *shocks*, con su propia persona espiritual y física, de donde quiera que éstos provengan. La esgrima proporciona una imagen de esta defensa. Cuando debe describir a su amigo Constantin Guys, va a buscarlo

en la hora en que París está sumergida en el sueño, mientras que «él, inclinado sobre su mesa, lanza sobre una hoja de papel la misma mirada que hace poco dirigía a las cosas, *se bate* con el lápiz, la pluma, el pincel, hace saltar el agua del vaso hasta el techo, limpia la pluma con la camisa; apresurado, violento, activo, casi con temor de que las imágenes le huyan; en lucha, aunque solo y como quien se diera golpes a sí mismo». Baudelaire se ha retratado a sí mismo en la estrofa inicial del poema *Le soleil* -que es el único fragmento de las *Fleurs du mal* que lo muestra en su tarea poética- en un duelo fantástico similar:

Le long du vieux faubourg, oú pendent aux
[masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hassards de la
[rime,
Trébuchante sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps
[rêvés.

La experiencia del *shock* es una de las que han resultado decisivas para el temple de Baudelaire. Gide habla de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y objeto, donde la emoción poética de Baudelaire hallaría su verdadero puesto. Riviére ha llamado la atención sobre los golpes subterráneos que agitan el verso baudelaireano. Es como si una palabra se hundiese en sí misma. Riviére ha señalado estas palabras que caen:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait *leur vigueur*

O también:

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures.

Aquí entra también el célebre comienzo de poema:

La servante au grand coeur dont vous étiez
[jalouse.

Hacer justicia a estas leyes secretas incluso fuera del verso es el intento que Baudelaire se ha planteado en *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. En la dedicatoria del libro al redactor en jefe de la «Presse», Arsène Houssaye, Baudelaire dice: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?... De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo este ideal obsesionante.»

El fragmento permite efectuar una doble comprobación. Nos informa ante todo de la íntima relación que existe en Baudelaire entre la imagen del *shock* y el contacto con las grandes masas ciudadanas. Nos dice además qué debemos entender exactamente por tales masas. No se trata de ninguna clase, de ningún cuerpo colectivo articulado y estructurado. Se trata nada más que de la multitud amorfa de los que pasan, del público de las calles.[2]

[2] Dar un alma a esta multitud es el verdadero fin del *flâneur*. Los encuentros con ella constituyen la experiencia que no se

Esta multitud, de la cual Baudelaire no olvida jamás la existencia, no le sirvió de modelo para ninguna de sus obras. Pero está inscrita en su creación como figura secreta, así como es también la figura secreta del fragmento citado. La imagen del esgrimista se vuelve descifrable en su contexto: los golpes que asesta están destinados a abrirle un camino entre la multitud. Es verdad que los *faubourgs* a través de los cuales se abre camino el poeta del *Soleil* están vacíos y desiertos. Pero la constelación secreta (en la que la belleza de la estrofa resulta transparente hasta el fondo) debe ser entendida así: es la multitud espiritual de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de versos con los cuales el poeta libra en las calles abandonadas su lucha por la presa poética.

---

fatiga nunca de contar. Ciertos reflejos de esta ilusión persisten en la obra de Baudelaire. Por lo demás, la ilusión no ha dejado aún de obrar. El *unanimisme* de Jules Romains es uno de sus frutos tardíos y más apreciados.

V

La multitud: ningún tema se ha impuesto con más autoridad a los literatos del siglo XIX. La multitud comenzaba -en amplios estratos para los cuales la lectura se había convertido en hábito- a organizarse como público. Comenzaba a formular sus demandas; quería -como los poderosos en los cuadros de la Edad Media- encontrarse en la novela contemporánea. El autor más afortunado del siglo se adaptó, por íntima necesidad, a esta exigencia. Multitud era para él, casi en un sentido antiguo, la multitud de los clientes, el público. Hugo es el primero en dirigirse a la multitud mediante títulos como: *Les misérables, Les travailleurs de la mer*. Y ha sido el único en Francia que pudo competir con el *feuilleton*. El maestro de este género, que comenzaba a

resultar para la pequeña gente la fuente de una especie de revelación, era, como es sabido, Eugéne Sue. Sue fue elegido para el Parlamento en 1850, por gran mayoría, como representante de la ciudad de París. No por azar el joven Marx encontró la forma de ajustar las cuentas con *Les mystères de Paris*. Pronto se le presentó como tarea el extraer la masa férrea del proletariado de esa masa amorfa que se hallaba por entonces expuesta a los halagos de un socialismo literario. Así la descripción que Engels hace de esta masa en su obra juvenil preludia, aunque tímidamente, uno de los temas marxistas. En *Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra* dice: «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo de un fin, tiene algo de desconcertante. Esta concentración colosal, esta acumulación de dos millones y medio de hombres en un solo punto, ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio de hombres... Pero todo lo que... esto ha costado es algo que se descubre sólo a continuación. Después de haber vagabundeado varios días por las calles principales... se empieza a ver que estos londinenses han debido sacrificar la mejor parte de su humanidad para realizar los milagros de civilización de los cua-

les está llena su ciudad, que cien fuerzas latentes en ellos han permanecido inactivas y han sido sofocadas... Ya el hervidero de las calles tiene algo de desagradable, algo contra lo cual la naturaleza humana se rebela. Estos centenares de millares de personas, de todas las clases y de todos los tipos que se entrecruzan ¿no son acaso todos hombres con las mismas cualidades y capacidades y con el mismo interés de ser felices?... Y sin embargo se adelantan unos a otros apuradamente, como si no tuvieran nada en común, nada que hacer entre ellos; sin embargo, la única convención que los une, tácita, es la de que cada cual mantenga la derecha al marchar por la calle, a fin de que las dos corrientes de multitud, que marchan en direcciones opuestas, no se choquen entre sí; sin embargo, a ninguno se le ocurre dignarse dirigir a los otros aunque sólo sea una mirada. La indiferencia brutal, el encierro indiferente de cada cual en sus propios intereses privados, resulta tanto más repugnante y ofensivo cuanto mayor es el número de individuos que se aglomeran en un breve espacio.»

Esta descripción es sensiblemente diversa de las que se pueden hallar en los pequeños maestros franceses del género, tales como Gozlan, Delvau o

Lurine. Carece de la facilidad y la *nonchalance* con las que el *flâneur* se mueve a través de la multitud y que el *feuilletoniste* copia y aprende de él. Para Engels la multitud tiene algo que deja consternado. Provoca en él una reacción moral. A la cual se agrega una reacción estética: el ritmo al que los transeúntes se cruzan y se sobrepasan le desagrada. El atractivo de su descripción reside justamente en la forma en que el incorruptible hábito crítico se funde en ella con el tono patriarcal. El autor viene de una Alemania aún provinciana; quizá la tentación de perderse en una marea de hombres le es desconocida por completo. Cuando Hegel llegó por primera vez a París, muy cerca de su muerte, escribió a su mujer así: «Cuando marcho por las calles, la gente tiene el mismo aspecto que en Berlín -están vestidas en la misma forma, tienen más o menos las mismas caras-, pero todo se da en una masa más populosa.» Moverse en medio de esta masa era para el parisiense algo natural. Por grande que pudiera ser la distancia que él, por su propia cuenta, pretendiese asumir en relación a ella, estaba siempre teñido, impregnado por la multitud, y no podía, como Engels, considerarla desde el exterior. En lo que se refiere a Baudelaire, la masa es para él algo tan poco extrínseco que en

su obra se puede advertir constantemente cómo lo cautiva y lo paraliza y cómo se defiende de ello.

La masa es hasta tal punto intrínseca en Baudelaire que en su obra se busca inútilmente una descripción de ella. Como sus temas esenciales, no aparece nunca en forma de descripción. Para Baudelaire, según dice con agudeza Desjardins, «se trata más de imprimir la imagen en la memoria que de colorearla o adornarla». Se buscará en vano en las *Fleurs du mal* o en el *Spleen de Paris* algo análogo a los frescos ciudadanos en los que era insuperable Victor Hugo. Baudelaire no describe la población ni la ciudad. Y justamente esta renuncia le ha permitido evocar a la una en la imagen de la otra. Su multitud es siempre la de la metrópoli; su París es siempre superpoblada. Esto lo hace muy superior a Barbier, en quien -debido a que apela a la descripción- las masas y la ciudad quedan la una fuera de la otra.[3]

[3] Característica del procedimiento de Barbier es su poesía *Londres,* que describe en venticuatro versos la ciudad, para concluir torpemente así:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des ¿tres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et le mal.

En los *Tableaux parisiens* se puede verificar casi la presencia secreta de una masa. Cuando Baudelaire toma como tema el crepúsculo matutino hay en las calles desiertas algo del «silencio de un hormiguero» que Hugo siente en la París nocturna. Tan pronto como Baudelaire entrevé las láminas de los atlas de

---

(Auguste Barbier, *Jambes el poèmes*, París, 1841.) Baudelaire ha sufrido la influencia de los poemas de tesis de Barbier, y sobre todo del ciclo londinense, Lazare, más que lo que se quiere admitir. El final del *Crépuscule du soir* baudelaireano dice:

...ils finissent
Leur destinée el vont vers le goujjre commun;
L'ôhpital se remplit de leurs soupirs. Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du jeu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Compárese este final con el de la octava estrofa del poema *Mineurs de Newcastle*, de Barbier:

Et plus d'un qui révait dans le jond de son ame
Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.

Con pocos toques magistrales Baudelaire hace del «destino del minero el fin trivial del hombre de la gran ciudad.

anatomía expuestas para la venta en los *quais* polvorientos del Sena, sobre esas páginas la masa de difuntos ocupa inadvertidamente el lugar en que antes aparecían esqueletos aislados. Una masa compacta se adelanta en las figuras de la *Danse macabre*. Destacarse de la masa, con ese paso que no logra ya llevar el ritmo, con esos pensamientos que no saben ya nada del presente, es el heroísmo de las mujercitas arrugadas que el ciclo *Les petites vieilles* sigue en sus peregrinaciones. La masa era el velo fluctuante a través del cual Baudelaire veía París. Su presencia do-mina uno de los fragmentos más importantes de las *Fleurs du mal*.

No hay giro ni palabra que en el soneto *Á une passante* recuerde a la multitud. Sin embargo el proceso depende de la masa, así como del viento la marcha de un velero.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur
[majestueuse,
Une femme prisa, d'une main fastueuse
Soulevant, balancant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La doceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais
[peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Con velo de viuda, velada por el hecho de ser transportada tácitamente por la multitud, una desconocida cruza su mirada con la mirada del poeta. El significado del soneto es, en una frase, el que sigue: la aparición que fascina al habitante de la metrópoli -lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil- le es traída sólo por la multitud. El éxtasis del ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a «última vista». Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto. Así el soneto presenta el esquema de un *shock*, incluso el esquema de una ca-

tástrofe. Pero la catástrofe ha golpeado no sólo al sujeto sino también la naturaleza de su sentimiento. Lo que hace contraer convulsivamente al cuerpo -«crispé comme un extravagant»- no es la beatitud de aquel que se siente invadido por el eros en todas las cámaras de su particular idiosincracia, sino más bien la turbación sexual que puede sorprender al solitario. Decir, como Thibaudet, que «estos versos podían nacer sólo en una gran ciudad» resulta aun insuficiente. Tales versos ponen de manifiesto los estigmas que la vida en una gran ciudad inflige al amor. No de otra forma ha entendido Proust el soneto y por ello ha dado al tardío doble de la mujer de luto, tal como se le apareció un día Albertine, el significativo apodo de «la parisienne». «Cuando Albertine volvió a entrar en mi cuarto, tenía un vestido de raso negro que con-tribuía a hacerla más pálida, a hacer de ella la *parisienne* lívida, ardiente, entristecida por la falta de aire, por el clima de las multitudes, y quizá por la influencia del vicio, y cuyos ojos parecían aun más inquietos debido a que no eran avivados por el rosa de las mejillas.» Así mira, aun en Proust, el objeto de un amor tal como sólo el habitante de una gran ciudad lo conoce, el cual ha sido conquistado por Baudelaire para la

poesía y del cual se podrá decir a menudo que su realización le ha sido no tanto rehusada sino más bien ahorrada.[4]

[4] El tema del amor por la mujer que pasa es retomado en un poema del George inicial. El elemento decisivo se le ha escapado: es el de la corriente en medio de la cual pasa la mujer, transportada por la multitud. El resultado es una tímida elegía. Las miradas del poeta, como debe confesar a su dama, «pasaron más allá, húmedas de pasión antes de osar hundirse en las tuyas». (Stefan George, *Himnen, Pilgerfahrten, Algabal*, Berlín, 1922.) Baudelaire no deja dudas del hecho de que *él* ha mirado en los ojos con fijeza a la mujer que pasaba.

VI

Entre las versiones más antiguas del tema de la multitud se puede considerar clásico el relato de Poe traducido por Baudelaire. Hay en él elementos que bastará seguir para llegar a instancias sociales tan potentes y secretas como para poderlas colocar entre aquellas de las cuales sólo puede derivar el influjo diversamente transmitido, tan profundo como sutil, sobre la producción artística. El cuento se titula *El hombre de la multitud*. Se desarrolla en Londres y es contado en primera persona por un hombre que, tras una larga enfermedad, sale por primera vez al tumulto de la ciudad. En las horas finales del atardecer de un día de otoño se ha sentado tras las ventanas de un gran local londinense. Observa a los otros huéspedes en torno a él y los anuncios de un

periódico; pero su mirada se dirige sobre todo a la multitud que pasa tras los vidrios de la ventana. «La calle era una de las más animadas de la ciudad; durante todo el día había estado llena de gente. Pero ahora, al oscurecer, la multitud crecía de minuto en minuto, y cuando se encendieron las luces de gas, dos espesos, compactos ríos de transeúntes se cruzaban frente al café. No me había sentido nunca en un estado de ánimo como el de esta noche; y saboreé la nueva emoción que me había sorprendido frente al océano de esas cabezas en movimiento. Poco a poco perdí de vista lo que ocurría en el local en el que me encontraba y me abandoné por completo a la contemplación de la escena del exterior.» Dejaremos de lado, a pesar de su significación, la fábula que se desarrolla tras este prólogo y nos limitaremos a examinar el cuadro en el que se cumple.

En Poe la multitud de Londres aparece tan tétrica y confusa como la luz de gas en la cual se mueve. Ello no es válido sólo para la gentuza que desemboca en la noche «desde sus cuevas». La clase de los empleados superiores es descrita por Poe en estos términos: «Tenían todos la cabeza ligeramente calva; y la oreja derecha, habituada a sostener la

pluma, estaba un poco separada del cráneo. Todos se tocaban rutinariamente el sombrero y todos llevaban cortas cadenitas de oro de malla anticuada.» Aún más extraña es la descripción de la forma en que se mueve la multitud: «La mayor parte de los que pasaban tenían aspecto de gente satisfecha de sí y sólidamente instalada en la vida. Parecía que pensasen sólo en abrirse paso entre la multitud. Fruncían el entrecejo y lanzaban miradas hacia todos lados. Si recibían un golpe de los que pasaban más cerca, no se descomponían, sino que se reacomodaban la ropa y se apresuraban a seguir. Otros, y también este grupo era numeroso, se movían en forma descompuesta, tenían el rostro encendido, hablaban entre ellos y gesticulaban, como si justamente en medio de la multitud innumerable que los circundaba se sintieran perfectamente solos. Cuando tenían que detenerse dejaban de improviso de murmurar, pero intensificaban su gesticulación, y esperaban con sonrisa ausente y forzada a que hubiesen pasado los que los molestaban. Cuando eran golpeados saludaban con exageración a aquellos de los que habían recibido el golpe y parecían extremadamente confusos.»[5] Se podía creer que se trata de misera-

[5] Un paralelo de este fragmento se encuentra en *Un jour de*

bles, de individuos semiborrachos. En verdad son «personas de condición elevada, comerciantes, abogados y especuladores de bolsa».[6]

---

pluie. Este poema, pese a que lleva otra firma, debe ser atribuido a Baudelaire. El último verso, que da a la poesía un tono particularmente lúgubre, tiene una precisa correspondencia con *El hombre de la multitud*. «Los rayos de las linternas a gas -escribe Poe-, que eran aún débiles mientras luchaban con el crepúsculo, habían vencido ahora y lanzaban en torno una luz cruda y móvil. Todo era negro y relucía como el ébano, al cual ha sido comparado el estilo de Tertuliano.» El encuentro de Baudelaire con Poe es en este caso más singular, puesto que los versos que siguen han sido escritos a más tardar en 1843, o sea cuando Baudelaire no sabía aún nada sobre Poe:

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Égoiste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour corrir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout jarige, déluge, oscurité du ciel.
Noir tableau qu éût rêvé le noir Ezéchiel.

[6] Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Se podría pensar en Marx, quien atribuye al «movimiento febrilmente juvenil de la producción industrial» en los Estados Unidos la responsabilidad por el hecho de que no hubiese habido «ni tiempo ni ocasión» de «liquidar el viejo mundo de fantasmas». En Baudelaire, cuando cae la noche, los «demonios malsanos» se levantan en la atmósfera «como hom-

El cuadro esbozado por Poe no se puede definir como «realista». Se nota en él la obra de una fantasía que deforma conscientemente, que aleja mucho un texto como éste de aquéllos recomendados como modelo de un realismo socialista. Por ejemplo, Baubier, uno de los mejores a quienes podría vincularse un realismo de esa índole, describe las cosas en forma menos desconcertante. Él ha elegido asimismo un tema más transparente: el de la masa de los oprimidos. De ella no se trata en absoluto en Poe: su tema es «la gente» como tal. Como Engels, Poe advierte en el espectáculo que ofrece la gente algo amenazador. Y es justamente esta imagen de la multitud metropolitana la que ha resultado decisiva para Baudelaire. Si por un lado él sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como *flâneur*, en uno de los suyos, por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa, no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante *una* mirada de desprecio. Esta ambivalencia tiene algo

bres de negocios». Quizás ese trozo del *CrépusculE du soir* es una reminiscencia del texto de Poe.

de fascinante cuando la admite con reluctancia; y podría incluso depender de ella el encanto tan difícil de explicar del *Crépuscule du soir*.

VII

Baudelaire ha querido equiparar al hombre de la multitud, tras cuyas huellas el narrador de Poe recorre la Londres nocturna en todos los sentidos, con el tipo del *flâneur*. En esto no podemos seguirlo. El hombre de la multitud no es un *flâneur*. En él el hábito tranquilo ha sido sustituido por otro, maníaco. Más bien de él se puede inferir qué le iba a ocurrir al *flâneur* cuando le fuese quitado su ambiente natural. Si este ambiente le fue proporcionado alguna vez por Londres, sin duda no fue por la Londres descrita por Poe. Respecto a ésta, la París de Baudelaire conserva algunos rasgos del buen tiempo antiguo. Hay aún balsas para cruzar el Sena, en los lugares donde más tarde se enarcarían puentes. Incluso en el año de la muerte de Baudelaire, a un hombre de

empresa se le podía ocurrir hacer circular quinientas literas para uso de los ciudadanos acomodados. Estaban ya de moda las galerías donde el *flâneur* se sustraía a la vista de los vehículos, que no toleran la competencia del peatón.[7] Estaba el transeúnte que se infiltraba entre la multitud, pero estaba también el *flâneur* que necesita espacio y no quiere renunciar a su *privacy*. La masa debe atender a sus ocupaciones: el hombre con *privacy*, en el fondo, puede *flâner* sólo cuando, como tal, sale ya del cuadro. Donde el tono es dado por la vida privada hay para e1 *flâneur* tan poco espacio como en el tránsito febril de la *city*. Londres tiene al hombre de la multitud. Nante, el hombre de la esquina, personaje popular de la Berlín anterior a 1848, es en cierto modo su antítesis: el *flâneur* parisiense está en medio de los dos.[8]

[7] El peatón sabía, incidentalmente, exhibir en forma provocativa su *nonchalance*. Hacia 1840 fue durante cierto tiempo de buen tono conducir tortugas con una correa en las galerías. El *flâneur* se complacía en adecuarse al ritmo de las tortugas. Si hubiese sido por él, el progreso hubiera debido andar a un ritmo similar. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, quien de guerra a la *flânerie*» hizo el *mot d'ordre*.

[8] En el tipo creado por Glasbrenner el hombre con *privacy* aparece como vástago raquítico del *citoyen*. Nante no tiene ninguna causa por la cual preocuparse. Se establece en la

Una breve historia, la última que escribió E. T. A. Hoffmann, nos instruye sobre la forma en que el hombre con *privacy* contempla a la multitud. El relato se titula *La ventana en ángulo del sobrino*. Fue escrito quince años antes que el relato de Poe y acaso constituye uno de los primerísimos intentos de presentar el cuadro de las calles de una gran ciudad. Vale la pena subrayar las diferencias entre los dos textos. El observador de Poe mira a través de los vidrios de un 1ocal público, mientras que el sobrino está sentado en su propia habitación. El observador de Poe sucumbe a una atracción que acaba por arrastrarlo al vórtice de la multitud. El sobrino en la ventana es paralítico: no podría seguir a la corriente aun cuando la sintiese sobre su propia persona. Se halla más bien por encima de esta multitud, tal como lo sugiere su puesto de observación en un departamento elevado. Desde allí arriba pasa revista a la multitud. Es día de mercado y la multitud se siente en su propio elemento. Su anteojo de larga vista le permite aislar escenas de género. La disposición interior de quien se sirve del anteojo se halla plenamente de acuerdo con el funcionamiento de

---

calle, que evidentemente no lo conduce a ningún lado, con tanta comodidad como el filisteo entre sus cuatro paredes.

tal instrumento. El sobrino quiere iniciar a su visitante, tal como él mismo lo dice, «en los principios del arte de mirar».[9] Dicho arte consiste en la facultad de complacerse con cuadros vivos; como aquellos con que se complace el romanticismo burgués. Sentencias edificantes favorecen la interpretación.[10] Se puede considerar el texto como un intento cuya

[9] Es significativa la forma en que se llega a esta confesión. El sobrino mira, según su huésped, el movimiento de la calle sólo porque le complace el juego de los diversos colores. Pero a la larga esta diversión debe cansar. En la misma forma y no mucho después Gogol escribe acerca de una feria en Ucrania: «Había tanta gente en movimiento hacia allí que los ojos temblaban.» Quizá la visión cotidiana de una multitud en movimiento fue durante cierto lapso un espectáculo al cual el ojo debía habituarse antes. Si se admite esta hipótesis, se puede quizá suponer que una vez cumplido ese aprendizaje el ojo haya acogido favorablemente toda ocasión de mostrarse dueño de la facultad recién conquistada. La técnica de la pintura impresionista, que extrae la imagen del caos de las manchas de color, sería por lo tanto un reflejo de experiencias que se han vuelto familiares para el ojo del habitante de una gran ciudad. Un cuadro como *La catedral de Chartres*, de Monet, que es una especie de hormiguero de piedras, podría ilustrar esta hipótesis.

[10] Hoffmann, en este texto, dedica reflexiones edificantes -entre otros- al ciego que tiene la cabeza levantada hacia el cielo. Baudelaire, que conocía este relato, extrae de las consideraciones de Hoffmann una variante, en el último verso de los *Aveugles*, que condena el fin edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»

realización estaba próxima. Pero es evidente que dicho intento había sido cumplido en Berlín, en condiciones que no consentían su pleno éxito. Si Hoffmann hubiese estado alguna vez en París o en Londres, si se hubiese propuesto representar una masa como tal, nunca hubiera escogido un mercado, no hubiese dado a las mujeres un puesto predominante en el cuadro y quizás hubiera alcanza-do los temas que Poe extrae de las multitudes en movimiento a la luz de los faroles de gas. Pero no hubiesen sido necesarios los faroles para iluminar el elemento inquietante que ha sido advertido por otros fisonomistas de la gran ciudad. Es oportuno en este sentido recordar una anécdota significativa de Heine. «Heine ha estado muy enfermo de los ojos en primavera -escribe en 1838 un corresponsal-. La última vez he recorrido con él los *boulevards*. El esplendor, la vida de esta calle única en su género me lanzaba a una admiración sin límites mientras que Heine subrayó en esta ocasión con eficacia lo que hay de horrible en este centro del mundo.»

VIII

Angustia, repugnancia, miedo, suscitó la multitud metropolitana en los primeros que la miraron a los ojos. En Poe la multitud tiene algo de bárbaro. La disciplina la frena sólo con gran dificultad. Posteriormente James Ensor no se cansará de oponer en ella disciplina y desenfreno. Se complace en hacer intervenir compañías militares en medio de sus bandas carnavalescas. Ambas se encuentran entre sí en una relación ejemplar: como ejemplo y modelo de los estados totalitarios, donde la policía está aliada a los delincuentes. Valéry, dotado de una mirada muy aguda para el complejo de síntomas que es la «civilización», describe de la siguiente forma uno de los elementos en cuestión. «El habitante de las grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje,

es decir en un estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir.» El *confort* aísla. Mientras que por otro lado asimila a sus usuarios al mecanicismo. Con la invención de los fósforos, hacia fines del siglo, comienza una serie de innovaciones técnicas que tienen en común el hecho de sustituir una serie compleja de operaciones por un gesto brusco. Esta evolución se produce en muchos campos; y resulta evidente, por ejemplo, en el teléfono, donde en lugar del movimiento continuado con que era preciso hacer girar una manivela en los aparatos primitivos aparece el acto de levantar el receptor. Entre los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el «disparo» del fotógrafo ha tenido consecuencias particularmente graves. Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento durante un período ilimitado de tiempo. Tal máquina proporcionaba instantáneamente, por así decirlo, un *shock* póstumo. Junto a experiencias táctiles de esta índole surgían experien-

cias ópticas, como la producida por la parte de los anuncios en un periódico y también por el tránsito en las grandes ciudades. Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de *shocks* y de colisiones. En los puntos de cruce peligrosos, lo recorren en rápida sucesión contracciones iguales a los golpes de una batería. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un *reservoir* de energía eléctrica. Y lo define en seguida, describiendo la experiencia del *shock* como «un *calidoscopio* dotado de conciencia». Si los transeúntes de Poe lanzan aún miradas sin motivo en todas direcciones, los de hoy deben hacerlo forzosamente para atender a las señales del tránsito. La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*. Llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el *film* la percepción por *shocks* se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el *film*, el ritmo de la recepción.

No por azar Marx señala que en el artesanado la conexión de los momentos de trabajo es continua. Tal conexión, convertida en autónoma y objetivada, se le presenta al trabajador fabril en la cinta auto-

mática. El trozo en el que hay que trabajar entra en el radio de acción del obrero independientemente de la voluntad de éste; y con la misma libertad se le sustrae. «Toda la producción capitalista -escribe Marx- se distingue por el hecho de que no es el trabajador quien utiliza la condición de trabajo, sino la condición de trabajo la que utiliza al trabajador; pero sólo con la maquinaria esta inversión conquista una realidad técnicamente tangible.» En sus relaciones con la máquina los obreros aprenden a coordinar «sus propios movimientos con aquéllos uniformemente constantes de un autómata». Estas palabras arrojan luz particular sobre la uniformidad de carácter absurdo que Poe atribuye a la multitud. Uniformidad en la vestimenta y en el comportamiento, aunque no menos uniformidad en la expresión. La sonrisa da que pensar. Es probablemente la misma que se reclama hoy con el *keep smiling* y actúa, por así decirlo, como paragolpes mímico. «Todo trabajo con máquinas exige -se dice en el fragmento antes citado- un amaestramiento precoz del obrero.» Este amaestramiento es distinto del ejercicio. El ejercicio, decisivo sólo en el trabajo manual, tenía aún una función en la manufactura. Sobre la base de la manufactura, «cada particular ramo de produc-

ción halla en la *experiencia* la forma técnica a él adaptada y la perfecciona *lentamente*». La cristaliza rápidamente «apenas alcanzando un cierto grado de madurez». Pero la misma manufactura produce por otro lado «en todo trabajo a mano del que se apodera, una clase de obreros llamados no especializados, que la empresa de trabajo manual excluía rigurosamente. Mientras desarrolla hasta el virtuosismo la especialización simplificada al extremo, comienza a hacer una especialización incluso de la falta de toda formación». El obrero no especializado es el más profundamente degradado por el amaestramiento a la máquina. Su trabajo es impermeable a la experiencia. El ejercicio no tiene en él ningún derecho.[11] Lo que el *Luna Park* cumple mediante sus ruedas giratorias y otras diversiones de la misma índole no es más que un ensayo del amaestramiento al que el obrero no especializado es sometido en la fábrica (ensayo que a veces debe convertirse para él en el programa entero; puesto que el arte del excéntrico, en el cual el hombre vulgar podía ejercitarse en los

[11] Cuanto más breve es el período de adiestramiento del obrero industrial, más largo se torna el de los reclutamientos militares. Quizá sea parte de la preparación de la sociedad para la guerra total el hecho de que el ejercicio se traslade de la praxis productiva a la praxis de destrucción.

Luna-parks, prosperaba durante los períodos de desocupación). El texto de Poe pone en evidencia la relación entre desenfreno y disciplina. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a autómatas, no pudiesen expresarse más que en forma automática. Su comportamiento es una reacción a *shocks*. «Cuando eran golpeados saludaban con exageración a aquellos de los que habían recibido el golpe.»

IX

A la experiencia del *shock* que el transeúnte sufre en medio de la multitud corresponde la del obrero al servicio de las máquinas. Sin embargo, ello no autoriza a suponer que Poe haya tenido un concepto del proceso del trabajo industrial. En todo caso Baudelaire estaba muy lejos de un concepto de esa índole. Pero se sentía fascinado por un proceso en el que el mecanismo reflejo que la máquina pone en movimiento en el obrero se puede estudiar en el ocioso como en un espejo. Este proceso es el juego de azar. La afirmación debe parecer paradójica. ¿Cómo hallar una antítesis más acentuada que la que existe entre el trabajo y el azar? Alain dice con gran claridad: «El concepto de juego... consiste en el hecho de que la partida que sigue no depende de la

que la precede. El juego ignora decididamente toda posición conquistada. No tiene en cuenta los méritos conquistados con anterioridad. En ello se distingue del trabajo. El juego borra el pasado decisivo en el que se funda el trabajo..., es un proceso más breve.» El trabajo al que Alain se refiere aquí es el altamente diferenciado (el cual, como el intelectual, puede retener ciertos elementos del trabajo manual); no es el trabajo de la mayoría de los obreros de las fábricas, y de ninguna forma el de los no especializados. A este último le falta el elemento de aventura, la *fata morgana* que seduce al jugador. Pero no le falta la vanidad, el vacío, el hecho de no poder concluir, que es también inherente a la actividad del obrero asalariado. Incluso sus gestos, determinados por el proceso automático del trabajo, aparecen en el juego, que no se desarrolla sin el movimiento rápido de quien hace la apuesta o toma una carta. Al estallido del movimiento de la máquina corresponde el *coup* en el juego de azar. Cada intervención del obrero en la máquina carece de relaciones con la precedente porque constituye una exacta reproducción de ésta. Cada intervención en la máquina está tan herméticamente separada de aquella que la ha precedido como un *coup* de la partida de azar del

coup inmediatamente precedente. Y la esclavitud del asalariado hace en cierta forma *pendant* a la del jugador. El trabajo de ambos está igualmente libre de contenido.

Hay una litografía de Senefelder que representa una escena de juego. Ninguno de los personajes sigue el juego de la misma forma. Cada cual está ocupado con su propia pasión; el uno por una alegría no contenida, el otro por desconfianza hacia su *partner*, otro por una turbia desesperación, otro por deseos de litigar, otro toma disposiciones para abandonar este mundo. En las diversas actitudes hay algo secretamente afín: los personajes representados muestran cómo el mecanismo al cual los jugadores se entregan en el juego se adueña de sus cuerpos y sus almas, por lo cual incluso en su fuero íntimo, por fuerte que sea la pasión que los agita, no pueden obrar más que automáticamente. Se comportan como los transeúntes del texto de Poe; viven una vida de autómatas y se asemejan a los seres imaginarios de Bergson, que han liquidado por completo su memoria.

No parece que Baudelaire se dedicase al juego, a pesar de que ha tenido para sus víctimas palabras de simpatía, incluso de respeto. El tema que ha tratado

en su poema nocturno *Le jeu* respondía, según su criterio, a los tiempos modernos. Escribir ese poema era parte de su ta-rea. La figura del jugador constituye en Baudelaire la encarnación moderna del arquetipo arcaico del espadachín. Ambos son para él personajes igualmente heroicos. Börne veía con los ojos de Baudelaire cuando escribía: «Si se ahorrase toda la fuerza y toda la pasión... que se derrochan cada año en Europa en las mesas de juego... bastaría para hacer un pueblo romano y para construir una historia romana. ¡Pero es así!, si bien todo hombre nace romano, la sociedad burguesa busca des-romanizarlo y con tal objeto son introducidos los juegos de azar y de salón, las novelas, las óperas italianas y los periódicos elegantes.» En la burguesía el juego de azar se ha aclimatado sólo en el curso del siglo xix; en el siglo anterior jugaba exclusivamente la nobleza. El juego de azar fue difundido por los ejércitos napoleónicos y pasó a formar parte del «espectáculo de la vida mundana y de los miles de existencias irregulares que se alojan en los subterráneos de una gran ciudad»: el espectáculo en el que Baudelaire veía lo heroico «tal como es propio de nuestra época».

Si se considera el juego de azar no tanto desde el punto de vista técnico como desde el psicológico, la concepción de Baudelaire parece aun más significativa. El jugador atiende a la ganancia: eso es claro. Pero su gusto por ganar y por hacerse de dinero no puede ser definido como deseo en el sentido estricto de la palabra. Lo que lo embarga íntimamente es quizás avidez, quizás una oscura decisión. De todos modos, se halla en un estado de ánimo en el cual no puede atesorar experiencia.[12] El deseo, en cambio, pertenece a los órdenes de la experiencia. «Lo que se desea de jóvenes, se tiene en abundancia de viejos», dice Goethe. Cuanto antes se formula en vida un deseo tanto más grandes son sus perspectivas de cumplirse. Cuanto más lejos en el tiempo se halla un deseo tanto más puede esperarse su realiza-

[12] El juego rechaza los órdenes de la experiencia. Es quizás un oscuro sentimiento de este hecho lo que hace popular, justamente entre los jugadores, la «apelación vulgar a la experiencia». El jugador dice «mi número», tal como el libertino dice «mi tipo». Hacia fines del Segundo Imperio era la mentalidad de ellos la que daba el tono. «En el *boulevard* era normal atribuir toda cosa a la fortuna.» Esta mentalidad se ve favorecida por la apuesta, que es un medio para dar a los acontecimientos carácter de *shock*, para hacerlos saltar de sus contextos de experiencia. Para la burguesía, incluso los acontecimientos políticos tendían a asumir la forma de acontecimientos de mesa de juego.

ción. Pero lo que lleva lejos en el tiempo es la experiencia, que lo llena y lo articula. Por ello el deseo realizado es la corona reservada a la experiencia. En el simbolismo de los pueblos la lejanía espacial puede ocupar el lugar de la lejanía temporal; por lo cual la estrella que cae, que se precipita en la infinita lejanía del espacio, se convierte en símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que gira en la *próxima* casilla, la *próxima* carta, que está arriba del mazo, son la verdadera antítesis de la estrella que cae. El tiempo contenido en el instante en el que la luz de la estrella que cae brilla para el ojo humano es de la misma naturaleza que aquel que Joubert, con su habitual seguridad, ha definido así: «Hay un tiempo -dice- incluso en la eternidad; pero no es el tiempo terrestre, el tiempo mundano... Es un tiempo que no destruye, realiza solamente.» Es la antítesis del tiempo infernal en el cual transcurre la existencia de aquellos a los cuales no les es dado llegar a concluir nada de lo que han comenzado. La mala reputación del juego depende justamente del hecho de que es el jugador mismo el que pone su mano en la obra. (Un cliente incorregible de la lotería no incurrirá en la misma condena de la que se hace pasible el jugador de azar verdadero.)

El hecho de comenzar siempre de nuevo es la idea reguladora del juego (como del trabajo asalariado). Tiene pues un sentido muy preciso el que la aguja que marca los segundos *-la seconde-* figure en Baudelaire como el *partner* del jugador:

Souviens-toi *que le Temps est un joueur avide*
qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!

En otro texto Satán ocupa el lugar que aquí corresponde al segundo. A sus posesiones corresponde sin duda también el «antro taciturno» en el que el poema *Le jeu* coloca a las víctimas del juego de azar.

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant de ces gens la passion tenace.

El poeta no participa en el juego. Permanece en un ángulo; y no es más feliz que ellos, los jugadores. Es también un hombre despojado de su experiencia, un moderno. Pero él rechaza el estupefaciente con el que los jugadores tratan de apagar la conciencia

que los ha puesto bajo la custodia del ritmo de los segundos.[13]

Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre
[homme
Courant avec ferveur à l'abime béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme,
La douleur à la mort et l'enfer au néant.

En estos últimos versos Baudelaire hace de la impaciencia el sustrato de la furia del juego. Lo ha-

[13] La embriaguez en cuestión está temporalmente determinada como el dolor que debería paliar. El tiempo es la trama en la cual están entretejidas las fantasmagorías del juego. En su *Fauchers de nuit*, Gourdon escribe: Afirmo que la pasión del juego es la más noble de todas las pasiones, porque encierra en sí a todas las otras. Una serie de *coups* afortunados me procura un gozo mayor que el que podría sentir en años un hombre que no juega... ¿Creéis que veo sólo la ganancia en el oro que me toca? Os equivocáis. Veo y saboreo en él los placeres que me procura. Y que me llegan demasiado rápido para poder repugnarme, y en variedad demasiado grande para poder aburrirme. Vivo cien vidas en una sola. Si viajo, es en la forma en que viaja la chispa eléctrica. Si soy avaro y reservo mis billetes para jugar, es porque conozco demasiado bien el valor del tiempo para emplearlo como lo hacen los demás. Un determinado placer que me concedieSe me costaría mil otros placeres... Tengo esos placeres en el espíritu y no quiero otros.» Análogamente presenta las cosas Anatole France en sus bellas reflexiones sobre el juego en el *Jardin d'Epicure*.

llaba en sí en estado puro. Su cólera repentina tiene la expresividad de la Iracundia de Giotto en Padua.

X

Si se cree a Bergson, es la actualización dela *durée* lo que saca al hombre la obsesión del tiempo. Proust comparte esta fe y ha deducido de ella los ejercicios con los cuales ha buscado durante toda la vida conducir a la luz el pasado, saturado de todas las reminiscencias que lo han impregnado durante su permanencia en el inconsciente. Proust ha sido un lector sin igual de las *Fleurs du mal*; porque sentía en acción en ese libro algo afín. No hay familiaridad posible con Baudelaire que no se halle contenida en la experiencia baudelaireana de Proust. «El tiempo - escribe Proust- se halla en Baudelaire desintegrado en forma desconcertante; sobresalen sólo pocos días, y son días significativos. Así se explica que se encuentren a menudo en él formas de decir tales

como "cuando una noche" y similares.» Estos días significativos son los del tiempo que realiza, para decirlo en términos de Joubert. Son los días del recuerdo. No se distinguen por ninguna experiencia vivida; no están en compañía de los otros sino que se destacan del tiempo. Lo que constituye su contenido ha sido fijado por Baudelaire en el concepto de *correspondance*. Dicho concepto está ligado al de «belleza moderna».

Dejando de lado la lectura erudita sobre las *correspondances* (que son patrimonio común de los místicos; Baudelaire las había encontrado en Fourier), Proust ni siquiera presta demasiada atención a las variaciones artísticas sobre el argumento, representadas por las sinestesias. Lo importante es que las *correspondances* fijan un concepto de experiencia que retiene en sí elementos culturales. Sólo adueñándose de estos elementos podía Baudelaire valorar plenamente

como moderno, era testigo. Sólo así podía reconocerla como el desafío lanzado únicamente a él y que él ha aceptado en las *Fleurs du mal*. Si existe de verdad en este libro una arquitectura secreta, que ha sido objeto de tantas especulaciones, el ciclo de poemas que inaugura el volumen podría estar dedi-

cado a algo irrevocablemente perdido. A este ciclo pertenecen dos poemas idénticos en sus temas. El primero, que lleva el título de *Correspondances*, empieza así:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

El sentido que Baudelaire daba a estas *correspondances* se puede definir como el de una experiencia que busca establecerse al reparo de toda crisis. Tal experiencia sólo es posible en el ámbito cultural. Cuando sale de dicho ámbito asume el aspecto de lo bello. En lo bello se manifiesta el valor cultual del arte.[14]

[14] Lo bello se puede definir de dos formas: en su relación con la historia y con la naturaleza. En ambos casos se destacará la apariencia, el elemento aporético de lo bello. (En

cuanto al primero baste una indicación. Lo bello en su realidad *histórica* es una llamada que reúne a quienes lo han admirado precedentemente. La experiencia de lo bello es un «ad plures ir», como llamaban a la muerte los romanos. La apariencia de lo bello consiste en este sentido en que el objeto idéntico buscado por la admiración no es hallable en la obra. La admiración no hace más que recoger lo que generaciones precedentes han admirado en ella. Un dicho de Goethe proporciona aquí la última palabra de la sabiduría: Todo lo que ha ejercido una gran influencia no puede en realidad ser ya más juzgado.) Lo bello en su relación con la *naturaleza* puede ser definido como aquello que «permanece esencialmente idéntico a sí mismo sólo bajo un velo». Las *correspondances* nos dicen qué debemos entender por tal velo. Podemos considerar a este velo, con elipsis ciertamente arriesgada, como el elemento reproducible en la obra de arte. Las *correspondances* representan la instancia ante la cual el objeto de arte aparece como fielmente reproducido, incluso a pesar de ser -y justamente por ello- completamente aporético. Si se quisiese volver a hallar esta aporía en el material lingüístico mismo, se llegaría a definir lo bello como el objeto de la experiencia en el estado de semejanza. Esta definición coincidiría con la formulación de Valéry: «Lo bello exige quizá la imitación servil de aquello que es indefinible en las cosas.» Si Proust vuelve de tan buena gana sobre este tema (que en él aparece como el tiempo reencontrado), no se puede decir que traicione un secreto. Es uno de los aspectos más desconcertantes de su arte el que ponga continuamente en el centro de sus propias consideraciones justamente el concepto de la obra de arte como copia o reproducción, el sentido de lo bello, en suma, el aspecto esencialmente hermético del arte. Proust habla sobre la génesis y los objetivos de su obra con la desenvoltura y la urbanidad de un conocedor refinado. Ello tiene sin duda un paralelo en Bergson. Las siguientes

Las *correspondances* son las fechas del recuerdo. No son fechas históricas, sino más bien fechas de la prehistoria. Lo que hace grandes y significativos a los días de fiesta es el encuentro con una vida anterior. Baudelaire lo ha establecido en el soneto que se titula precisamente *La vie antérieure*. Las imágenes de las grutas y de las plantas, de las nubes y de las ondas, evocadas al comienzo de este soneto, surgen de la cálida niebla de las lágrimas, que son lágrimas de nostalgia. «El viajero, contemplando esas latitudes veladas por el luto, siente subir a los ojos lágrimas histéricas, *hysterical tears*», escribe Baudelaire comentando las poesías de Marceline Desbordes-Valmore. Correspondencias simultáneas, como fueron cultivadas a continuación por los simbolistas, no existen. El pasado murmura en las correspondencias; y la

---

palabras -con las que el filósofo muestra qué se puede esperar de la actualización del flujo intacto del devenir- tienen un acento que recuerda a Proust: «Podríamos hacer entrar esta visión en nuestra vida cotidiana y gozar así gracias a la filosofía de satisfacciones similares a las que nos proporciona el arte; con la diferencia de que serían más frecuentes, más continuas y más fácilmente accesibles para el hombre común.» Bergson ve al alcance de la mano lo que para la mejor comprensión goetheana de Valéry se aparece como el «aquí» donde «lo insuficiente se convierte en acontecimiento».

experiencia canónica de ellas tiene lugar también en una vida anterior:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mélaient d'une faVon solennelle et mystique
Les tout-puissants aeeords de leur riche musique

Aux couleurs du couchant refété par mes yeux.
C'est lá que j'ai vécu...

El hecho de que la voluntad restauradora de Proust permanezca encerrada dentro de los límites de la existencia terrestre, mientras que Baudelaire tiende a superarla, puede ser considerado como síntoma de la tanto mayor originalidad y violencia con que las fuerzas hostiles se han manifestado en Baudelaire. Y nunca acaso ha llegado a algo tan perfecto como cuando, vencido por tales fuerzas, parece ceder a la resignación. *Recueillement* traza sobre las profundidades del cielo las alegorías de los años transcurridos:

...Vois se pencher les défuntes Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.

En estos versos Baudelaire se contenta con rendir homenaje a lo inmemorable que se le ha escapado, mediante lo pasado de moda. Proust piensa que hacia los años que aparecen en el balcón se vuelven fraternalmente aquellos de Combray, cuando en el último volumen de su obra vuelve sobre la experiencia que le había proporcionado el sabor de una *madeleine*. «En Baudelaire... estas reminiscencias, aun más numerosas, son evidentemente menos casuales y por lo tanto, a mi juicio, decisivas. Es el poeta mismo quien, con mayor selectividad e indolencia, persigue deliberadamente en el olor de una mujer, por ejemplo, en el perfume de sus cabellos y de sus senos las analogías inspiradoras que le dan por lo tanto "el inmenso azul del cielo" y "un puerto lleno de llamas y mástiles".» Estas palabras son como un epígrafe involuntario de la obra de Proust. La obra de Proust es afín a la de Baudelaire, quien recogió los días del recuerdo en un año espiritual.

Pero las *Fleurs du mal* no serían lo que son si imperase en ellas sólo este hallazgo. Lo que las vuelve inconfundibles es más bien el hecho de que a la ineficacia de la misma consolación, a la caída de la misma pasión, al fracaso de la misma obra ha sabido arrancarle poemas que no son en absoluto inferiores

a aquellos en los que las *correspondances* celebran sus fiestas. El libro *Spleen et idéal* es el primero de los ciclos de las *Fleurs du mal*. El *idéal* proporciona la fuerza del recuerdo; el *spleen* le opone la horda de los segundos. Él es el emperador de los segundos, así como el Demonio es el emperador de las moscas. A la serie de poemas del *spleen* pertenece *Le goût du néant*, en el que se dice:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

En este verso Baudelaire dice algo extremo con extrema discreción; ello lo hace inconfundiblemente suyo. El hundimiento total en sí mismo de la experiencia en la que en un tiempo anterior participó es reconocido en la palabra *perdu*. El olor es el refugio inaccesible de la *mémoire involontaire*. Difícilmente se asocia ésta a re-presentaciones visuales; entre las impresiones sensibles suele acompañar solamente a un mismo olor. Si al reconocimiento de un olor le cabe más que a cualquier otro recuerdo el privilegio de consolar, ello se debe acaso a que ese reconocimiento adormece profundamente la conciencia del transcurso del tiempo. Un perfume hace remontar años enteros a través del perfume que recuerda. Es

ello lo que hace infinitamente desconsolado este verso de Baudelaire. Para quien no puede tener más una experiencia, no hay consuelo. Pero es justamente esta incapacidad lo que constituye la esencia íntima de la cólera. El airado «no quiere sentir nada»; su arquetipo, Timón, se lanza contra todos los hombres sin distinción; no puede ya distinguir al amigo de confianza del enemigo mortal. D'Aurevilly ha visto con profunda agudeza este aspecto de Baudelaire; lo ha definido como «un Timón con el genio de un Arquíloco». La cólera mide según sus fines el ritmo de los segundos, al cual está sometido el melancólico.

Et le Temps m'engloutit minute par minute.
Comme la neige immense un corps pris de
[roideur.

Estos versos siguen inmediatamente a los citados antes. En el *spleen* el tiempo está objetivado; los minutos cubren al hombre como copos. Este tiempo carece de historia, al igual que el de la *mémoire involontaire*. Pero en el *spleen* la percepción del tiempo se halla sobrenaturalmente aguzada; cada segundo

encuentra a la conciencia dispuesta a parar su golpe.[15]

El cálculo del tiempo que superpone su uniformidad a la *durée*, no logra sin embargo evitar dejar en ella fragmentos desiguales y privilegiados. Ha sido mérito de los calendarios haber unido el reconocimiento de la calidad a la medición de la cantidad, en cuanto dejan en blanco, por así decirlo, en los días de fiesta, los espacios del recuerdo. El hombre que pierde la capacidad de tener experien-

---

[15] En el diálogo místico entre Monos y Una, Poe ha copiado en la *durée* el vacuo transcurso del tiempo al que se encuentra abandonado el sujeto en el *spleen*, y parece experimentar una especie de beatitud al liberarse de sus espantos. El «sexto sentido» que cae en suerte al difunto tiene la forma del don de arrancar aún una armonía al vacuo decurso del tiempo. Es verdad que dicha facultad se ve fácilmente perturbada por el compás de los segundos. «Tenía la impresión de que hubiese entrado en mi cabeza algo de lo cual no puedo dar idea, aunque sólo sea en forma vaga y confusa, a un intelecto humano. Hablaría, sobre todo, de una vibración del regulador mental. Se trata del equivalente espiritual de la representación abstracta humana del tiempo. El ciclo de las constelaciones ha sido regulado en perfecta armonía con este movimiento o con un movimiento correspondiente. Podía medir así las irregularidades del péndulo sobre la chimenea o de los relojes de bolsillo de los presentes. Tenía su compás en los oídos. Las mínimas desviaciones respecto al ritmo preciso... me turbaban, tal como hería entre los hombres la violación de la verdad abstracta.»

cias se siente excluido del calendario. El ciudadano conoce esta sensación los días de domingo. Baudelaire la expresa ya, *avant la lettre*, en uno de los poemas del *spleen*.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se metten à geindre opiniâtrement.

Las campanas, ligadas antaño a los días festivos, se hallaban como los hombres excluidas del calendario. Se asemejan a las pobres almas, que se agitan mucho, pero que no tienen historia. Mientras que Baudelaire, en el *spleen* y en la *vie antérieure*, mantiene el dominio sobre los elementos disociados de la verdadera experiencia histórica, Bergson, en su concepción de la *durée*, se ha alejado considerablemente más de la historia. «El metafísico Bergson suprime la muerte.» Lo que separa a la *durée* bergsoniana del orden histórico (así como del orden prehistórico) es el hecho de que en ella haya sido suprimida la muerte. El concepto bergsoniano de la *action* tiene el mismo carácter. El «sano buen sentido» en que sobresale «el hombre práctico», le ha sido dado con el

bautismo. La *durée*, en la que ha sido suprimida la muerte, tiene la infinitud mala de un adorno. Excluye la posibilidad de acoger la tradición.[16] Es el prototipo de una experiencia vivida, que se pavonea con las vestimentas de la experiencia. El *spleen*, en cambio, expone la experiencia vivida en su desnudez. Con espanto el melancólico ve a la tierra caída en el desnudo estado de naturaleza. Ningún aliento de prehistoria la circunda. Ninguna aura. Así aparece en los versos de *Le goût du néant*, que vienen inmediatamente después de los antes citados:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

[16] La atrofia de la experiencia se revela en Proust a través del perfecto logro de su intención última. Nada más hábil y nada más leal que la forma en que Proust hace presente al lector. la redención es una empresa privada mía.

XI

Si se definen las representaciones radicadas en la *mémoire involontaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible, como el aura de ese objeto, el aura que rodea a un objeto sensible corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en los mecanismos análogos que la siguieron amplían el ámbito de la *mémoire involontaire*; la hacen posible en la medida en que mediante una máquina permiten fijar un acontecimiento, visual y sonoramente, en la ocasión en que se desee. Se convierten así en conquistas esenciales de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. La daguerrotipia tenía para Baudelaire algo de espantoso y perturbador. Define su atractivo

como «sorprendente y cruel». Y esto porque, a pesar de no haber profundizado en ella, ha intuido la relación de la que acabamos de hablar. Como siempre buscó reservar un puesto a lo moderno e indicárselo, sobre todo en el arte, lo hizo también respecto a la fotografía. Cada vez que la sentía como amenazadora, trataba de culpar por ello a sus «progresos mal entendidos». Caso en el que se veía forzado a admitir que tales progresos eran facilitados por la «estupidez de las grandes masas». «Esta masa aspiraba a un ideal que fuese digno de ella y conforme a su naturaleza... Un dios vengador ha escuchado sus plegarias y Daguerre ha sido su profeta.» No obstante, Baudelaire busca asumir una actitud más conciliadora. La fotografía puede adueñarse tranquilamente de las cosas caducas que tienen derecho a «un puesto en los archivos de nuestra memoria», con tal de que se detenga «frente a los dominios de lo impalpable y de lo imaginario»: frente al dominio del arte, de «todo lo que existe sólo por el alma que el hombre le agrega». Es difícil considerar salomónico este veredicto. La constante disponibilidad del recuerdo voluntario, discursivo, que se ve favorecida por la técnica de la reproducción, reduce el ámbito de la fantasía. La fantasía

puede quizá concebirse como la capacidad de formular deseos de un tipo especial: de aquellos que puedan considerarse satisfechos mediante «algo bello». Las condiciones de tal satisfacción han sido definidas también por Valéry: «Reconocemos la obra de arte por el hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún acto que nos sugiera puede agotarla o darle fin. Podemos aspirar tanto como queramos una flor agradable al olfato: no llegaremos nunca a agotar ese perfume, cuyo goce renueva la necesidad; y no hay recuerdo, pensamiento o acción que pueda anular su efecto o liberarnos enteramente de su poder. Tal es el fin que persigue quien quiere crear una obra de arte.» Según esta definición, un cuadro reproduciría de un espectáculo aquello de lo cual el ojo no podrá saciarse jamás. Aquello mediante lo cual la obra de arte satisface el deseo que se puede proyectar retrospectivamente sobre su origen sería algo que al mismo tiempo nutre en forma continua dicho deseo. Es por lo tanto claro lo que separa a la fotografía del cuadro, y por lo cual no puede existir más que un solo principio formal válido para los dos: para la mirada que no puede saciarse nunca con un cuadro la fotografía

significa lo que es el alimento para el hambre o la bebida para la sed.

La crisis de la reproducción artística que así se perfila puede considerarse como parte de una crisis de la percepción misma. Lo que vuelve insaciable al placer de lo bello es la imagen del mundo anterior, que Baudelaire considera velada por las lágrimas de la nostalgia. «¡Ah, en lejanos tiempos tú fuiste mi hermana o mi mujer!»: esta confesión es el tributo que lo bello como tal puede exigir. En cuanto el arte mira a lo bello y lo «reproduce», por simple que esa reproducción sea, lo reevoca (como Fausto a Helena) desde las profundidades del tiempo.[17] Esto no se produce nunca en la reproducción técnica. (En ésta lo bello no tiene puesto ninguno.) Cuando Proust se refiere a la insuficiencia y a la falta de profundidad que la *mémoire volontaire* le ofrece de Venecia, escribe que ante sola palabra «Venecia» dicho repertorio de imágenes se le había aparecido vacío e insípido como una colección de fotografías. Si se

[17] El instante de este logro queda marcado a su vez como único e irrepetible. En ello se basa el sistema constructivo de la obra proustiana: cada una de las situaciones en la que el cronista se siente tocado por el hábito del tiempo perdido, se vuelve por ello mismo incomparable y se separa de la serie de los días.

descubre la característica de las imágenes que afloran en la *mémoire involontaire* en el hecho de que poseen un aura, es preciso decir que la fotografía desempeña un papel decisivo en el proceso de «la decadencia del aura». Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. «La perceptibilidad -dice Novalis- es una atención.» La perceptibilidad de la que habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa

significa dotarla de la capacidad de mirar.[18] Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la *mémoire involontaire*. (Estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual esta es «la aparición irrepetible de una lejanía». Esta definición tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto.) Es inútil subrayar la medida en que Proust estaba compenetrado con el problema del aura. Pero siempre vale la pena advertir que se refiere incidentalmente a dicho problema con conceptos que implican la teoría de éste: «Ciertos amantes del misterio quieren creer que en los objetos queda algo de las mira-das que los han rozado» (o sea la capacidad de responder). «Creen que los monumentos y los cuadros se

[18] Esta actividad constituye una de las fuentes primordiales de la poesía. Cuando el hombre, el animal o un objeto inanimado, dotado de esta capacidad por el poeta, levanta los ojos y la mirada, ésta es traída lejos; la mirada de la naturaleza a la que se despertó sueña y arrastra en su sueño al poeta Incluso las palabras pueden tener su aura. Como lo ha dicho

presentan sólo bajo el velo delicado que han tejido sobre ellos el amor y la devoción de tantos admiradores en el curso de los siglos. Esta quimera -concluye Proust evasivamente- se transformaría en verdad si se la refiriese sólo a la realidad existente para el individuo, es decir a su propio mundo sentimental.» Análoga, pero orientada en un sentido objetivo, y por lo tanto capaz de llevar más lejos, es la descripción que Valéry hace de la percepción en sueños como caracterizada por el aura: «Cuando digo: veo esta cosa, no interpongo una ecuación entre mí mismo y la cosa... En el sueño, en cambio, subsiste una ecuación. Las cosas que veo me ven como yo las veo.» También es onírica la percepción de la naturaleza de los templos, de la que se dice:

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Cuanto más se ha dado cuenta Baudelaire de este hecho, más claramente se percibe la decadencia del aura en su poesía. Ello aconteció en forma de una cifra, que se encuentra en casi todos los mo-

---

Karl Kraus: Cuanto más cerca se mira una palabra, tanto más lejos la palabra mira.

mentos de las *Fleurs du mal* en que la mirada aflora al ojo humano. (Es evidente que Baudelaire no la ha usado en forma deliberada.) Consiste en el hecho de que la espera dirigida a la mirada del hombre se ve decepcionada. Baudelaire describe ojos de los que se podría decir que han perdido la capacidad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un atractiVo del cual se ha nutrido en larga y quizás en máxima parte la economía de sus instintos. En Baudelaire, bajo la fascinación de esos ojos, el sexo se ha emancipado del eros. Si los versos del *Selige Sehnsucht* (Goethe)

Ninguna distancia te impide
Venir volando y apasionado

son considerados como la descripción clásica *del* amor, saturado de la experiencia del aura, difícilmente se pueden encontrar en toda la poe-sía lírica versos que se les enfrenten en forma más decidida que los de Baudelaire:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
Ô vase de tristesse, ô grande Taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,

Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Se podría decir que tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien la mira. En ojos que se limitan a reflejar esta ausencia permanece intacta. Justamente debido a que esos ojos no conocen lejanía. Su lucidez ha sido incluida por Baudelaire en una rima ingeniosa:

Plonge tes yeux dans les yeux faxes
Des Satyresses ou des Nixes.

Sátiras y náyades no pertenecen ya a la familia de los seres humanos. Son seres aparte. Es significativo que Baudelaire haya introducido en la poesía la mirada llena de lontananza como *regard familier*. Él, que no creó una familia, dio a la palabra *familier* una textura llena de promesas y de renunciamiento. Ha caído prisionero de ojos sin mirada y se entrega sin ilusiones a su poder.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dan les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.

«La obtusidad -escribe Baudelaire en uno de sus primeros artículos- es a menudo un ornamento de belleza. Gracias a ella los ojos son tristes y transparentes como negros pozos o tienen la calma oleosa de los mares tropicales.» Si en esos ojos hay una vida, es la de la fiera que atiende al peligro mientras mira en torno en busca de una presa. De la misma forma la prostituta, mientras atiende a los que pasan se cuida de la policía. Baudelaire ha reconocido el tipo fisiognómico producido por este género de vida en los esbozos dedicados por Guys a la prostituta. «Dirige la mirada al horizonte como el animal de presa; la misma inestabilidad, la misma distracción indolente, pero también, de improviso, la misma atención repentina.» Es evidente que el ojo del habitante de las grandes ciudades se halla sobrecargado por actividades de seguridad. Menos notorio es otro requerimiento al que se halla sometido y del que habla Simmel: «Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver. Esto es característico de las... grandes ciudades. Las relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado prevalecimiento de la actividad de la visión sobre la del oído. La causa principal de este hecho son los

vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incuso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra.»

La mirada atenta a la seguridad carece del abandono soñador a la lejanía. Y puede llegar a experimentar como un placer en la humillación de la lejanía. Tal vez en ese sentido haya que leer las curiosas afirmaciones siguientes, en el *Salón de 1859* Baudelaire examina los cuadros de paisaje para concluir con esta confesión: «Quisiera volver a los dioramas, cuya magia enorme y brutal me impone una útil ilusión. Prefiero contemplar un decorado de teatro, donde encuentro, expresados artísticamente y con trágica concisión, mis sueños más caros. Estas cosas, siendo falsas, se hallan infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas mienten justamente porque se olvidan de mentir.» Y quisiéramos poner el acento, más que sobre la «útil ilusión», sobre la «*trágica* concisión». Baudelaire insiste sobre la fascinación de la lejanía, y juzga al cuadro de paisaje directamente según los cánones de las pinturas de los barracones

de feria. ¿Quiere quizá ver destruido el encanto de la lejanía, como le ocurre al espectador que se acerca demasiado a un escenario? Este tema aparece en uno de los grandes versos de las *Fleurs du mal*:

Le Plaisir vaporeux fuira vers 1'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.

XII

Las *Fleurs du mal* son la última obra de poesía lírica que ha tenido una resonancia europea; ninguna obra posterior ha traspuesto los límites de un círculo lingüístico más o menos restringido. A ello debe añadirse que Baudelaire ha volcado su capacidad creadora casi exclusivamente en este libro. Y no se puede negar que algunos de sus temas, sobre los que se ha hablado en el presente estudio, tornan problemática la posibilidad misma de la poesía lírica. Esta triple comprobación define históricamente a Baudelaire. Muestra que se mantuvo irreductiblemente en su puesto; que era irreductible en la conciencia de su tarea. Llegó al punto de definir como fin suyo «la creación de un modelo». Veía en ello la condición de todo poeta lírico futuro. Desdeñaba a

todos los que no demostraban hallarse a la altura de esta exigencia. «¿Qué bebéis? ¿Caldo de ambrosía? ¿Qué coméis? ¿Bifes de Paros? ¿Cuánto os dan en el montepío por una cítara?» El poeta lírico con aureola es para Baudelaire anticuado. Baudelaire mismo le ha acordado una parte de comparsa en un trozo en prosa titulado *Perte d'auréole*.

«-¿Cómo? ¿Usted aquí, mi amigo? ¡Usted en un lugar de mala fama! ¡Usted, el bebedor de quintaesencias! Realmente, me sorprendo.

»-Amigo mío, usted conoce mi terror por los caballos y los coches. Hace poco, mientras atravesaba la calle a toda prisa, saltando en el fango, a través de ese caos en movimiento donde la muerte llega al galope desde todas partes al mismo tiempo, mi aureola, a causa de un movimiento brusco se me deslizó de la cabeza al fango del asfalto. No tuve la valentía de recogerla. He considerado menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, me he dicho, la desdicha tiene su utilidad. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer acciones bajas y entregarme a la crápula como los simples mortales. ¡Heme aquí, tal como me ve, idéntico a usted!

»-Debería por lo menos colocar un anuncio sobre esa aureola o hacerla reclamar por el comisario.

»-¡Hombre! No. Me encuentro bien aquí. Sólo usted me ha reconocido. Además la dignidad me aburre. Y pienso con alegría que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá en la cabeza impúdicamente. Hacer a alguien feliz, ¡qué alegría! ¡Y sobre todo a alguien que me hará reír! ¡Piense en X o en Z! ¿Eh? ¡Qué gracioso será!»

El mismo tema vuelve en los diarios; pero la conclusión es diversa. El poeta se apresura a recoger la aureola; pero se siente perturbado por la sensación de que se trata de un incidente de mal augurio.[19]

El autor de estos esbozos no es un *flâneur*. Expresan irónicamente la misma experiencia que Baudelaire confía al pasar, sin engalana-miento alguno, en un fragmento como el que sigue: «*Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.*» Ha-

---

[19] No es imposible que la fuente de este esbozo haya sido un *shock* patógeno. Tanto más instructiva resulta la reelabora-

ber estado atento a los empujones de la multitud es la experiencia que Baudelaire -entre todas las que hicieron de su vida lo que fue- toma como decisiva e in-sustituible. La apariencia de una multitud vivaz y en movimiento, objeto de la contemplación del *flâneur*, se ha disuelto ante sus ojos. Para compenetrarse mejor con su bajeza, imagina el día en que incluso las mujeres perdidas se pronunciarán por una conducta ordenada, condenarán el libertinaje y no admitirán ya nada que no sea dinero. Traicionado por estos últimos aliados suyos, Baudelaire se vuelve contra la multitud. Y lo hace con la cólera impotente de quien se lanza contra el viento o la lluvia. He aquí la «experiencia vivida» a la cual Baudelaire ha dado el peso de una experiencia. Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la «experiencia» del *shock*. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como «un astro sin atmósfera».[20]

---

ción literaria a través de la cual se incorpora a la obra de Baudelaire.

[20] Nietzsche, *Sobre las ventajas e inconvenientes de la historia. (N. del T.)*